Leo Lutz

LEO PUTZ

EIN DEUTSCHER KÜNSTLER DER GEGENWART

LEO PUTZ

EIN DEUTSCHER KÜNSTLER DER GEGENWART

MIT TEXT VON WILHELM MICHEL
UND 75 EIN- UND MEHRFARBIGEN TAFELN

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN
LEIPZIG

DIE HERSTELLUNG DIESES WERKES, ANFERTIGUNG DER KLISCHEES UND LITHOGRAPHISCHEN TAFELN, DRUCK DER TAFELN UND AUSSTATTUNG DURCH DIE OFFIZIN VON JULIUS KLINKHARDT IN LEIPZIG. SATZ UND DRUCK DES TEXTES VON ERNST HEDRICH NACHF., G. M. B. H. IN LEIPZIG ⁘

VON DIESEM WERKE WURDE ZUGLEICH EINE EINMALIGE LIEBHABERAUSGABE IN 40 NUMERIERTEN EXEMPLAREN HERGESTELLT. DRUCK DES TEXTES AUF KAISERL. JAPAN. JEDE TAFEL GEHEFTET AUF GEPRESSTEM KUPFERDRUCKKARTON. EINBAND IN WEICHEM KALBLEDER. JEDES EXEMPLAR IST VOM KÜNSTLER SELBST SIGNIERT. PREIS DIESER AUSGABE MARK 35.– PRO EXEMPLAR ⁘

Jeder Menſch, mag er leben, wo er will, iſt mit irgend einem Punkte der Erde inniger als mit allen anderen verbunden. Das iſt der Punkt, zu dem auf einſamen Wanderungen und in ſtillen Stunden die Gedanken am liebſten und gleichſam von ſelbſt abſchweifen. Es iſt der landſchaftliche Orientierungspunkt ſeines inneren Lebens, es iſt der Ort, wo er ſeine eigentliche, letzte Heimat hat.

„Wenn ich mich recht gut, recht heimlich erinnern will," ſagt Leo Putz, „dann denke ich an mein Vaterhaus in Meran." Ein altes Haus, ganz überſponnen von Laubgewächſen, inmitten eines heimlichen, kleinen Gartens, in dem ſich noch ein Teil der alten Stadtmauer erhalten hat; ein reizendes, echtes Biedermeierhaus mit lauter Möbeln aus den vierziger Jahren, traulich und verträumt, voll von halbdunklen Winkeln, in denen ſich Märchen recht warm und behaglich einniſten können, ſo ſieht der Ort aus, an den Leo Putz gerne denkt.

„Wenn ich mich lieb und gut erinnern will!" — für den, der Menſchen zu beurteilen verſteht, ſteckt in dieſem Vorderſatz ſchon ein weſentlich Teil des Mannes, von deſſen Kunſt hier die Rede ſein ſoll.

Er merkt, hier ſpricht eine liebenswerte und liebebedürftige Natur, ein feiner, empfindlicher und wohl auch etwas weicher Menſch, der von ſich ſelbſt kein groß Weſen macht, in dem ein ſonniges Stückchen Kindheit länger als bei anderen lebendig geblieben iſt.

Das alte Haus hat den Künſtler nun lange Jahre nicht mehr geſehen; aber ſo, wie es ſeine kindliche Phantaſie geſehen und mit Märchen erfüllt hat, hat er es ins Leben und Schaffen mitgenommen. Man fühlt, daß es die Ruhe und Freude ſpendet, von der Putzens Bilder erzählen; in ſeine leuchtenden, transparenten Frauenkörper, in ſeine von frommem Binnenlicht erfüllten Interieurs hat er den Zauber des alten Hauſes hineingemalt. Die Tracht des Biedermeier, die Krinoline, die kurze Taille und die rauſchende, ſtarre Taftſeide – ſie ſind für Putz nicht wie für viele andere eine zeitgemäße Mode, ſondern ein Erlebnis, eine Jugendliebe. Die ganze, ſo durchaus unſentimentale Romantik ſeiner Gegenſtände und ſeiner Malerei hat das alte Haus in ihn gelegt. Wenn ſelbſt durch den hellſten Tag ſeiner ſinnenfreudigen Farben etwas von der Nacht des Märchens dunkelt, dann ſind dieſe

erſten Eindrücke einer ungebundenen leichten Kindheit daran ſchuld.

Aber das alte Haus hatte nicht nur die lieblich idylliſche Lage und ein ſchlichtes, ſtimmungsvolles Mobiliar, es hatte auch Muſik und ſeltſame alte Bücher. Leo Putz holt ſie aus einer dunklen Ecke des rieſigen Ateliers herbei, wo hinter der Kohleſkizze eines großen Märchenbildes der Bücherſchrank ein heimliches Leben führt. Wahrhaftig, er hat die alten, vergilbten Bände gerettet, und ſo weit ſie nicht mehr vorhanden waren, hat er ſich neue Exemplare beſchafft. Vorſichtig trägt er ſie herbei, gefolgt von Klingebiel, dem ſchwarz-weißen Kater, der folgſam iſt wie ein Hund und doch gemütlich wie eine Katze.

Ja, da lernt man den Menſchen und den Künſtler wieder von einer anderen Seite her verſtehen! Da ſind Münchener Bilderbogen und alte Gartenlauben und vor allem Märchen der allerbeſten Raſſe. Grimm iſt dabei und Anderſen und als beſonderes Juwel die Deutſchen Volksmärchen, von Moritz Hartmann nach Perrault erzählt und von Doré illuſtriert. Und Leo Putz tut aus der Tiefe ſeines Gemütes heraus einen ſeiner Ausſprüche; ſeine freundlichen Augen blicken

ernſt und ſeine Stimme klingt faſt bewegt, als er ſagt: „Dieſes Buch iſt ſchuld daran, daß ich ein Maler geworden bin!“

Ein großes Wort, aber wir dürfen's ihm glauben. Welch ein Künſtler, dieſer Doré, welch ein Zauberer und Hexenmeiſter! Er iſt vielleicht der Einzige, der das Märchen ganz von innen heraus, in ſeiner Größe, in ſeinem Ernſt, in ſeiner ſpieleriſchen Laune und göttlichen, unfaßbaren Heiterkeit verſtanden hat.

Die heutigen Illuſtratoren glauben ſich herablaſſen zu müſſen, wenn ſie Bilder zu Märchentexten zeichnen. Sie fangen dann urplötzlich an, in kindiſchem Jargon zu ſprechen, ſie zeichnen anders, als ſie gewohnt ſind, ſie verlieren die Naivetät des Ausdrucks, alles deshalb, weil ſie der Meinung ſind, Märchen ſeien ja nur für Kinder und Kinder verſtünden es nicht, wenn Erwachſene erwachſen zu ihnen reden.

Doré lallt und liſpelt nicht, er ſpricht ſtark und wohlgeſetzt, auch wenn er Märchen erzählt. Denn er weiß, daß im Märchen ſich ganze Völker auserzählt und ihnen ihr Allertiefſtes, ihr Allerheimlichſtes anvertraut haben. Das war nicht immer heimlicher Natur; Doré hat das alles herausgefühlt und in ſeine

Bilder hineingezeichnet: nicht nur die Laune, ſondern auch den tiefen, grimmigen Ernſt, nicht nur die goldene Heiterkeit, ſondern auch das finſtere, mitternächtige Grauen, das aus den Märchen vom Blaubart oder vom Menſchenfreſſer ſpricht. Schon ſeine Lichtführung, dieſe romantiſche, an Rembrandt erinnernde Kontraſtierung von Licht und Schatten verrät, wie ernſt es ihm um die Sache geweſen iſt.

Das Schaudern iſt der Menſchheit beſtes Teil, und wahrhaftig, ſogar jetzt, wo wir beim Schein der hellen Lampe in ſehr unkindlicher Geiſtesverfaſſung vor dieſen Blättern ſitzen, haucht es uns an wie aus der Tiefe eines unmeßbaren Abgrundes, kühl wie nächtlicher Wald, ſchaurig wie die Orte, wo die Toten umgehen. Wie muß die regſame Phantaſie eines eindrucksfähigen Kindes von dieſen Schöpfungen gepackt werden! Was legt es alles in dieſe Schatten, in dieſe düſteren, großartigen Szenerien hinein!

Nein, nicht dieſes Buch hat unſeren Künſtler, dieſes große Kind, zum Maler gemacht; was einer werden kann, das iſt er ſchon, ſagt Hebbel, und auf ein ſtumpfes, mit ungelehriger Hand begabtes Kind hätte auch Doré nicht ſo ſtark gewirkt. Aber wohl mag

er ihn zu dem Dichter gemacht haben, der neben dem Maler in Putz ſteckt, zu dem Erzähler des ſchönen, ſchwermütigen Rapunzelmärchens, der reizenden Rokokogrotesken, der ſonnigen, heiteren Biedermeiernovellen. Und ſteckt nicht auch ein dichteriſches Element in ſeiner begeiſterten Rhapſodie über die Schönheit und die wundervolle ſtoffliche Eigenart des Frauenkörpers?

Ich habe dieſes erzählende, dieſes plauderhafte Element in Putzens Malerei immer empfunden. Es iſt beileibe nicht zu verwechſeln mit jener „Literatur", die die Nur-Maler mit Recht ſo ſehr haſſen. Aber, ich weiß nicht, woran es liegt, Putz hat nie ein Stück Natur oder Frauenſchönheit nur eben gemalt, er hat dieſe Dinge immer erzählt, wie meinetwegen auch Moritz v. Schwind immer erzählt, ſelbſt wenn er keine Geſchichten malt. Mit einem abgebrauchten, entwerteten Worte nennt man das Poeſie. Später wird von dieſem poetiſchen, dieſem liedhaften Elemente in Putzens Kunſt noch mehr die Rede ſein.

So wirkt das alte Haus, an das Putz ſo gerne zurückdenkt, in ſeinem Leben und Schaffen heute noch fort. Es iſt aber nicht nur ein ſchönes, ſondern

auch ein wackeres, ein tüchtiges Haus gewesen, das Haus eines energischen und ungewöhnlich verdienstvollen Mannes, nämlich des Meraner Altbürgermeisters Franz Putz. Eine tatkräftige, mit glänzendem Intellekt begabte Vollnatur, hat dieser Mann, der Vater des Künstlers, Meran zu dem gemacht, was es heute ist. Jahrelang hat er im Kampf gegen die Ultramontanen seinen Mann gestanden — es scheint, daß sich die Feindschaft der Kutten auch auf den Sohn weiter vererbt hat — und einmal mußte er sogar, wie man sich erzählt, ein unfreiwilliges Wasserbad in der Passer nehmen*).

Von des Vaters Tüchtigkeit zeugt die Arbeit des

---

*) Eine Lebensbeschreibung über Vater Putz, den Mitbegründer des Kurortes Meran, enthält folgendes: Bürgermeister Franz Putz war der freisinnigste Mann Merans; er mußte unter schwierigen Kämpfen gegen die dortige klerikale und konservative Partei seine Pläne durchführen, wurde in vielem gehindert, was heute sich ebenso segensvoll erweisen würde, wie das von ihm Geschaffene sich nun überaus bewährt hat. Alte Meraner erzählen noch die Episode, wie der liberale Vater Putz von seinen klerikalen Gegnern über einen Steg ins Wasser gedrängt wurde, sich auf das Schloß Brandis flüchten mußte und erst dann zurückkehren konnte, als die gegen ihn gerichteten maßlosen Angriffe sich vermindert hatten.

Sohnes. Zwar hat ſich hier das Kämpferiſche ganz nach innen gewandt und iſt für fremde Augen hinter all dem Liebenswürdigen und Konzilianten in Putzens Natur faſt ganz zurückgetreten. Aber vorhanden iſt es doch. Den Weg, der zwiſchen der „Vanitas“ von 1896 und irgend einer beliebigen unter den neueſten Schöpfungen des Künſtlers liegt, durchläuft man nicht ohne tüchtige, zielbewußte Arbeit. Und auch heute noch, obwohl aller nur wünſchenswerte Erfolg ſeiner Perſönlichkeit ſchmeichelt, iſt dieſer Entwickelungswille nicht zur Ruhe gekommen.

München, dieſes mit derben Reizen ausgeſtattete Capua, hat eine gefährliche Neigung, kaum erſt entwickelte Begabungen durch eine wahlloſe Anerkennung frühzeitig feſtzulegen und zu hemmen. Es hegt zu ſeinen Talenten eine wahre Affenliebe und verfährt mit ſeinen begabten Kindern ſo wie manche liebevolle Mutter aus dem Tierreich: es frißt ſie auf. Nirgends findet man mehr jungen künſtleriſchen Nachwuchs als in München, und nirgends hält der Nachwuchs ſeine Verſprechungen weniger als hier. Ganz natürlich: Hat die „perſönliche Note“ einmal uneingeſchränkten Erfolg gehabt, ſo erſcheint ſie dem glücklichen In-

haber als ein abſoluter Wert und er beginnt von nun an ſeine eigene Handſchrift zu kopieren. Er verliert den maleriſchen Problemen gegenüber ſeine Naivetät und hat ſich im Handumdrehen in ſeine Manier verloren.

Putz iſt es bei Gott nicht leicht gemacht worden, dieſer gefährlichen Einwirkung des Milieus, der die „Scholle“ als Ganzes beinahe unterlegen iſt, zu widerſtehen. Seit der großen Kollektivausſtellung, die der Kammerſänger und jetzige Galeriedirektor Franz Joſeph Brakl veranſtaltet hat, führt der Name Putz das Vorzeichen des Ruhmes. Er iſt ein wichtiger Faktor des deutſchen Kunſtlebens geworden, und heute ſchon läßt ſich die Einwirkung ſeines Schaffens auf die junge Malergeneration nicht mehr beſtreiten.

Putz weiß aber auch, wie viel er der Künſtlervereinigung „Scholle“ zu danken hat, denn er ſagt es jedem, der es hören will: „Hätte ich weiter in der „Sezeſſion“ ausgeſtellt, dann wäre eben immer wieder von drei bis vier eingereichten Bildern eines angenommen worden, das kleinſte, wegen chroniſchen Platzmangels. Ohne die „Scholle“ wäre ich Miniaturenmaler geworden, und gerade die Formate, die ſo oft

und viel geſchmähten Rieſenleinwanden, haben mir es ermöglicht, mich auszuleben. Ich bin und bleibe der „Scholle“ und meinen Genoſſen verpflichtet; ſie waren diejenigen, die mir ſagten: Menſch, du mußt doch zaghaft werden, mußt alles Selbſtvertrauen verlieren, wenn von deinen drei eingeſandten Werken zwei zurückkommen, da der kleine Raum nicht mehr zuläßt; du weißt ja dann ſchließlich nicht, was du von dir ſelber künſtleriſch willſt. Tritt bei uns ein, da biſt du juryfrei, kannſt dich austoben.“ Und ſo kam Putz zur „Scholle“, über die er wörtlich urteilt: „Einer iſt durch den und die anderen etwas geworden, denn gegenſeitig haben ſich die Mitglieder unſerer Vereinigung angeeifert, angeſpornt.“ Und dann die „Jugend“ und ihr Leiter, der Dr. Georg Hirth! Putz dankt der „Jugend“, wie ſo mancher andere Künſtler, ein gut Teil des zum Vorwärtskommen notwendigen Selbſtvertrauens. Die Arbeiten für dieſe um die moderne künſtleriſche Kultur ſo hoch verdiente Zeitſchrift haben ihn nicht zuletzt das Handwerk gelehrt. Hat auf der einen Seite die Zugehörigkeit zur „Scholle“ und das damit erworbene Recht juryfreier Ausſtellung ſeiner Bilder (wie

wichtig iſt das in unſerer Zeit!) ihm die Möglichkeit verſchafft, ſich vor der Öffentlichkeit durchzuſetzen, ſo hat der durch die Arbeiten für die „Jugend“ bedingte Illuſtrationsſtil — man könnte ihn treffender vielleicht noch „Plakatſtil“ nennen — auf der anderen Seite, vornehmlich maltechniſch ſeinem eingeborenen Können wichtige und für ſeine Kunſt folgenreiche Elemente hinzugefügt.

Dieſe Arbeiten für die „Jugend“ bilden ſomit einen wichtigen Ausgangspunkt, von dem aus der Maler auf neuen Bahnen vorangeſchritten iſt.

Wenn es dieſer beliebte Künſtler, von dem jedes Werk feſten Wert beſitzt, heute noch fertig bringt, einen zweimal gemalten und zweimal ausgekratzten Akt zum drittenmal zu malen und zum drittenmal zu zerſtören, ſo ehrt ihn das in meinen Augen mehr als irgend eine ſeiner gelungenen künſtleriſchen Taten. Denn ein Bild iſt ein Bild, eine Leiſtung; dieſe Handlung aber iſt das Verſprechen vieler Leiſtungen.

Und zugleich treten in ihr zwei neue Eigenſchaften des Menſchen Putz hervor: ſeine tiefe, echte, rührende Beſcheidenheit und ſein außerordentlich feines theore-

tiſches Verſtändnis für das innerſte Weſen des Kunſtſchaffens. Man iſt nur dann ſo ſtreng gegen ſich ſelbſt, wenn man eingeſehen hat, daß Künſtler ſein faſt dasſelbe heißt wie: entwicklungsfähig ſein. Denn entwicklungsfähig iſt nur der, der immer wieder naiv, nur das eingeborene Geſetz der künſtleriſchen Form vor Augen, an das maleriſche Problem herangeht. Und durch dieſe Vorausſetzungsloſigkeit unterſcheidet ſich der Künſtler vom Handwerker und vom Manieriſten. Putzens Beſcheidenheit macht ihn nicht nur als Menſchen liebenswert, ſie macht ihn auch als Künſtler ernſthafter und größer.

* *
*

Ein Tugendbold fragte Leo Putz einmal, wahrſcheinlich nicht ohne ein hämiſches Lächeln:

„Was haben Sie ſich eigentlich gedacht, als Sie das „Bacchanal“*) malten?“

---

*) Das Bacchanal, eines der beſten Putzſchen Bilder, ſtellt eine luſtige Katzbalgerei zwiſchen nackten Mädchen und Raubtieren dar und wurde 1906 als anſtößig aus dem Glaspalaſte entfernt. D. V.

Und Putz antwortete:

„I hab mir halt gedacht: Wenn d'nur die Viecher beſſer malen könnt'ſt!"

Daran möchte ich anknüpfen, um einiges über das Verhältnis des Menſchen Putz zu dem Künſtler zu ſagen.

Es ſind die ſchlechteſten Maler nicht, für die ſich die komplizierte Frage des Kunſtſchaffens ganz auf eine Frage der Technik, des manuellen Könnens reduziert.

Sie ſetzen das Künſtlertum ſtillſchweigend voraus, eben jenes Künſtlertum, das ihnen ihre Aufgaben ſtellt, das ſie immer wieder von neuem in den Kampf mit dem Objekte treibt.

Die Siege, die in dieſem Kampfe erfochten werden, ſind die Kunſtwerke. Haben ſolche Künſtler Waffen genug, um dieſe Feldzüge gegen das Objekt, wozu ich auch das Darſtellungsmittel rechne, ſiegreich durchzuführen, ſo haben ſie alles, deſſen ſie bedürfen. Daher der naive, unerſchütterliche Glaube an die Technik, an das Können, an das Gelernthaben, wie er in den Reden aller bedeutenden Künſtler und auch in dieſer kleinen Putz-Anekdote hervortritt.

Was aber der Künſtler vorausſetzt, wird dem Kunſtgenießenden zum erſten Gegenſtande des äſthetiſchen Genuſſes.

Er genießt vorausſetzungslos zu allererſt die künſtleriſche Begabung und das individuelle Temperament des Schöpfers. Er genießt den beſonderen Rhythmus des Menſchen, der da in Farben und Formen zu ihm ſpricht. Er lauſcht dem Pulsſchlag ſeines Lebens und will zunächſt nichts mehr, als mit dieſem Pulsſchlag in Kontakt treten. Ihm iſt das Kunſtwerk in erſter Linie die feinſte Eſſenz eines Lebens. Der Künſtler ſchenkt ſich ihm mit Leib und Seele, und man kann faſt ſagen, daß Kunſtgenuß eine Art Abendmahlfeier iſt, bei der das Leben des Schöpfers in der Transmutation des Kunſtwerkes vom Genießenden aufgenommen wird — zur Mehrung ſeines eigenen Lebens.

Inſofern ſcheint mir auch der Kunſtgenuß nicht „unintereſſiert“, wie manche Äſthetiker behaupten. Denn immer bereichert er den Menſchen an dem, worauf es ihm allein ankommt, an Leben.

Das Kunſtwerk iſt gleich dem Temperamente ſeines Schöpfers, nur ganz befreit von Tod. Es iſt

reines, ungemiſchtes Leben und wirkt als ſolches im Genießenden weiter, lebenzeugend und todvernichtend.

Unſere Zeit nun beſitzt keinen großen Überſchuß an Leben. Sehen wir in uns ſelbſt hinab, ſo finden wir uns alle gehemmt und bedingt, zerſpalten, wo nicht gar zerriſſen. Menſchen von reiner, poſitiver Lebensſtimmung ſind heute ſelten. Sie müſſen ſelten ſein in einem Zeitalter, in dem tauſend differenzierende Kräfte ungehemmt an der Brechung jeder ſtarken Vitalität arbeiten.

Die Kräfte des Menſchen wirken nicht frei nach außen. Zum größeren Teile werden ſie von inneren oder rückwärtigen Gegnern feſtgehalten. Der poſitive Reinertrag jeder menſchlichen Exiſtenz wird dadurch geſchmälert, und daraus erklärt ſich die Armut der Zeit an großen künſtleriſchen Erſcheinungen.

Das iſt die allgemeine Kunſt- und Zeitanſchauung, von der ich nun wieder auf Leo Putz zurückkomme.

Lange, ehe man Luſt verſpürt, in die Eigenart ſeiner Malerei einzudringen und nach dem Maße ſeines Könnens zu fragen, nimmt unſer Ohr den feinen, klaren Klang ſeines Weſens in ſich auf.

Dieſe reine, klangvolle Stimmung ſeiner Exiſtenz bildet das eigentliche Charakteriſtikum ſeines Schaffens. Seine Ausdrucksmittel, ſeine künſtleriſche Weltanſchauung, ſein farbiges Empfinden, ſeine Pinſelführung und ſeine Zeichnung — all das hat ſich im Laufe ſeiner Entwickelung mehrfach gewandelt. Treu geblieben iſt ihm aber die innere Reinheit und die glückliche, poſitive Stimmung ſeiner Exiſtenz, die das Glück des Wohllauts in das Leben des Genießenden hinüberſpielt.

Putz hat wie alle Künſtler den Widerſtand des Objektes erfahren und hat wie ſie um ſeine Technik, um den maleriſchen Zeitausdruck ringen müſſen. Aber immer war das Ergebnis dieſes Ringens Melodie. Die eingeborene Melodie ſeines Weſens wirkte in den widerſpenſtigen Stoffen ſo lange, bis ſie zu tönenden Inſtrumenten, zu willigen Trägern ihres Klangwillens geworden waren.

Mit verſchiedenen Münchener Meiſtern, in erſter Linie ſeinen Genoſſen in der „Scholle“, hat Putz, äußerlich geſehen, wohl verſchiedenes gemeinſam. Aber bei ihm iſt es der Ton, der die Muſik macht. Dieſe Melodie, die ſeinen Werken als eine eigene Note ihres Schöpfers entſtrömt, unterſcheidet ihn ebenſo von den rechnenden, froſtigen Modemalern oder jenen vom Ungeſchmack der

Zeit viel zu hoch bewerteten eleganten und ſentimentalen Porträtiſten, an denen wir keinen Mangel haben.

Eichendorff ſpricht:

> Schläft ein Lied in allen Dingen,
> Die da träumen fort und fort;
> Und die Welt hebt an zu ſingen,
> Triffſt du nur das Zauberwort.

Dieſes Lied hat Putz in allen Dingen geweckt. Es ſingt aus den edlen, ſchmelzenden Fleiſchtönen ſeiner Akte, aus dem keuſchen, ſtillen Binnenlichte ſeiner Interieurs, aus den taufeuchten Sonnenlichtern ſeiner Freilichtbilder, aus der vornehmen, adeligen Linie ſeiner Kompoſition. Und das Zauberwort, mit dem er dieſes Lied weckt, iſt nichts anderes als die „präſtabilierte Harmonie“ ſeines Menſchlichen. Man muß das Lied in ſich haben, wenn es aus den Dingen zurücktönen ſoll. Denn die Welt, ſo beſtimmt ſie uns auch vor den Blicken ſteht, iſt unſer Geſchöpf.

Putz hat das Lied in ſich von Geburt. In dem alten Meraner Hauſe ging es Hand in Hand mit dem Märchen um; es tönte aus dem Flügel, unter dem ſich der Knabe gern verſteckte, wenn die Mutter Beethoven ſpielte; es ging ſiegreich durch das ganze

Land, das die Heimat des Künſtlers wurde, in welchem, wie man ſagt, uralte Beimiſchung von Keltenblut dem deutſchen Weſen eine konziliantere Form, eine weichere Linie, eine leichtere, tönendere Beſchaffenheit gegeben hat. Es iſt das Heimatland des Mozartſchen Liedes und des Straußſchen Walzers, das heißt einer Melodie und eines Rhythmus, die faſt alle Hemmungen überwunden haben. In üppiger, ſchwelgeriſcher Freiheit und Leichtigkeit leben ſie ſich aus.

Leichtigkeit! Man kann von Putz nicht reden, ohne ihrer zu gedenken.

Bei den Dingen der Natur liegt die Größe und das Unfaßbare in ihrer fabelhaften Leichtigkeit.

Unſer Verſtand und was er erſchafft, iſt glebae adscriptus, an die Scholle gefeſſelt, von laſtender Schwere geſättigt. Den Menſchen und faſt alle ſeine Werke beherrſcht die Anziehungskraft der Erde. Der erſte Menſch hieß Adam, das bedeutet: aus roter Erde gemacht.

Aber alle Bildungen der Natur, Bäume, Wälder, Berge, Felſen, haben in ſich einen wunderbaren Auftrieb. Sie ſcheinen zu ſchweben, auch wenn ſie feſt in der Erde wurzeln. Der härteſte, finſterſte Granit

iſt doch noch leichter und durchſichtiger als des Menſchen Sprache. Gegenüber dem Wellenſchlagen eines Kornfeldes wirkt die gelöſteſte Anmut des menſchlichen Körpers plump. Die unbegreifliche Leichtigkeit der Naturdinge war es, die Heinrich von Kleiſt dazu brachte, die Bewegung der drahtgezogenen Marionette dem Menſchen als Muſter vorzuführen.

Leichtigkeit kann man als das äſthetiſche Maximum aller Kreatur anſehen, und dieſe Art Leichtigkeit iſt es, die in Naturen wie Mozart und Strauß wahrhaft göttlich hervortritt.

Einen Hauch von dieſer Leichtigkeit findet man in dem Weſen Leo Putz' und in der ewigen Melodie ſeiner Werke wieder.

Das Daſein, von dem ſeine Bilder ſprechen, iſt ſehr frei und ſteht zur Notwendigkeit in einem glücklichen Verhältnis. Wenn Muſik die meiſte Verwandtſchaft zu dieſer Freiheit hat, wenn ſie die leichteſte, die religiöſeſte unter den Künſten iſt, dann kann man füglich ſagen, die Kunſt des Malers Putz ſei aus dem Geiſte der Muſik geboren.

Menſchlich, biographiſch und techniſch genommen trifft das zu.

Putzens Farbe iſt immer glockenklar und von ſonorer Fülle, durchſichtig und blank wie klare, tiefe Waſſerflut. Immer zielt auch ſein koloriſtiſcher Aufbau in erſter Linie auf wohllautende Akkorde, auf volle, harmoniſche Zuſammenklänge ab.

Ein Münchener Kunſtkritiker, Karl Schloß, hat das gute Wort gefunden: „Putz malt uns gleichſam die Vokale der Farbenſprache". Man kann das Weſen dieſes Kolorismus kaum treffender ausdrücken. Wenn beiſpielsweiſe ein Künſtler wie unſer vortrefflicher Uhde durchaus nordiſch und konſonantiſch ſpricht, klingt Putzens Redeweiſe immer an irgend ein ſüdliches, vokalreiches Idiom an.

Man mag ſeiner Farbe auf allen ihren Wegen nachgehen, ſie wird ſich ſelbſt in den größten Helligkeiten nie ins Schrille oder Gellende, im tiefſten Schatten nie ins Trübe und Undurchſichtige verlieren.

In ſeinem farbigen Aufbau offenbart ſich ſtets eine ſtrenge Geſetzmäßigkeit und ein Gefühl, das die geringſte Durchbrechung dieſes faſt mathematiſchen Geſetzes als ſchwere Verfehlung empfinden würde. Klarheit, Fülle und geſetzmäßige Bindung, das ſind die Merkmale, die Putzens Farbe charakteriſieren.

Aus dieſer Verbindung reſultiert auch ihre enorme Leuchtkraft.

Seine Farben ſind mit Licht geſättigt wie eine tiefe Politur. Es iſt, als ſähe man die Dinge bei Putz durch das Medium einer ſenkrechten, klaren Waſſerſchichte, die alles harte Licht mildert, alle Schatten klärt, allen Farben einen heimlichen Adel verleiht.

Man weiß, wie ſehr das Problem der Leuchtkraft der Farbe die heutigen Maler beſchäftigt. Die einen ſuchen es durch paſtoſen Farbenauftrag zu löſen, um ſo auf jeder Stelle des Bildes möglichſt viele Farbkörperchen, die eigentlichen Lichtträger, anzuhäufen.

Andere ſuchen den Kernpunkt des Problems in der Herſtellung der Farben. Sie ſchmelzen ſich die klaren Harze ſelbſt, vermeiden die Zuſätze, die der Fabrikant der Haltbarkeit wegen beifügen muß, erklären den leicht oxydierenden Ölen den Krieg und werden zu Chemikern, um ein gediegenes Material in die Hand zu bekommen.

Putz malt weder ſehr paſtos, noch denkt er daran, dem Fabrikanten in die Quere zu kommen.

Er begnügt ſich damit, nur mit den reinſten Pigmenten zu arbeiten, nur klangvolle Zuſammenſtellungen zu bringen, bei denen jede Farbe die andere unterſtützt. Und jede Leinwand von ihm leuchtet wie ein leicht verſchleierter Mond, beſonders neuerdings, ſeit ein ſattes Blau immer häufiger den Schlüſſel ſeiner erleſenen, kühlen Farbenſyntheſen bildet.

Putzens Farben ſehen ſchon auf der Palette klar und freudig aus. Bei ihm iſt die Leuchtkraft des Bildes lediglich ein Ergebnis ſeiner ſouveränen koloriſtiſchen Dispoſition.

Faſt könnte man ſagen, daß er die Malfläche, von den ſpezifiſch maleriſchen Problemen abgeſehen, die er darauf zu löſen unternimmt, als eine Art kunſtgewerbliches Problem anſieht. Er iſt ebenſowohl ein Maler reinſter Raſſe wie ein brillanter, geſchmackvoller und feinfühliger Dekorateur. Seine Bilder laſſen ſich gleichzeitig als Malereien und als Flächendekorationen anſehen. Das bedeutet: dem rein maleriſchen Streben leitet ſouveräner Geſchmack die Hand.

Ich mache mir vor Putzſchen Bildern gerne die Freude, ſie manchmal ganz nahe anzuſehen, ſie rein als Flächenſchmuck, als Teppich zu betrachten. Ich

ſtudiere dieſen breiten, unglaublich ſicheren Pinſelſtrich, der in erſter Linie geſchaffen ſcheint, alte, ſchwere Taftſeide zu malen; Taftſeide, die knitterig und ſpröde fällt, die wundervolle lange Lichtbahnen in die Grundfarbe reißt, die ſo empfindlich iſt gegen alle Reflexe, die den Lokalton ſo reich variiert und doch immer in den reinen, ſtumpfen und kräftigen Farben der Herbſtblumen ſpielt.

Ich verfolge die totſicheren koloriſtiſchen Übergänge, ich freue mich über den mürben, ſympathiſchen Charakter, den die Farbe rein als Stoff aufweiſt. Und ich genieße die reizvollen Flächenmuſter, die aus dem Zuſammenſpiel der meiſt quadratiſchen, oft auch flockig gerundeten Farbtupfen entſtehen und die mich an das reiche Leben der Holzmaſerungen in alten Möbelintarſien erinnern.

Sind dies auch alles nur Mittel zum Zweck, ſo darf man wohl die äſthetiſchen Reize mitnehmen, die ſie zu bieten haben. Ein wirkliches Kunſtwerk iſt eben vieldeutig wie die Welt, bei der man ja auch nicht immer nach dem Sinne des Ganzen fragt, ſondern ſich oft genug an gelungenen Einzelheiten, an einer Blume, einem Abendrot oder einer Mond-

nacht, erbaut. Und was ist eine Mondnacht mehr denn ein Pinselstrich in dem großen, geistig-sinnlichen Gemälde, das von dem schwarzen Rahmen der Urnacht umgeben stündlich vor unseren Augen hängt?

* *
*

Der Pinselstrich, so ornamental er auch wirken mag, ist aber nicht Ornament. Er ist geknüpft an den Formgedanken und fällt letzten Endes mit dem Begriff „Formbehandlung".

Nur in seltenen Fällen löst er sich vom Formgedanken los und gewinnt ein ganz eigenes ornamentales Leben. Aber eine gesunde Malerei ist das nicht. Dieser Fall liegt z. B. bei van Gogh vor, bei dem der Pinselstrich zum Schlusse nicht mehr den Formgedanken, sondern die Qual, die Angst und die von höllischen Feuern durchglühte Exaltation des Künstlers zum Ausdruck bringt. Bei ihm trägt der Pinsel nicht nur die Farbe auf, er zeichnet zugleich die mäandrische dekorative Linie des Wahnsinns hin. Die flammenartigen Schnörkel, in denen sich die Baumformen seines „Irrenhauses" ringeln, könnte

man wohl als Ausfluß einer Tobſucht des Pinſels bezeichnen.

Bei Putz aber iſt das Ornament der Pinſelführung niemals Selbſtzweck, ſondern nur ein reizvolles Nebenprodukt ſeiner großzügigen, impreſſioniſtiſchen Formbehandlung.

Sie iſt es, die ſich nächſt der Farbe bei ihm am häufigſten und entſchiedenſten gewandelt hat. Bei der „Vanitas“ von 1896 kann man von irgend einer originellen Stellung gegenüber dem Formproblem nicht reden. Der Pinſelſtrich tritt als ſelbſtändiges Moment gar nicht hervor; durchgehends verrät ſich das Beſtreben, das Glatte der Haut und die Zartheit der Farbenabſtufungen wörtlich nachzubilden. Alle Farben ſind in faſt ſentimentaler Weiſe ineinander vertrieben, ganz natürlich, da der Künſtler damals noch jener Kunſtanſchauung fern ſtand, die das wichtige Moment der räumlichen Diſtanz in die maleriſche Wiedergabe der Dinge einſchaltet.

Schon im „Geſtiefelten Kater“ von 1898 liegt eine reichere Auseinanderfaltung des Formproblems, eine ſchärfere Akzentuierung der einzelnen Formelemente vor. Die Wirkung des Bildes iſt herber und kräftiger,

und in dieſer Linie geht die Entwickelung weiter. Verhältnismäßig früh gelangt Putz im Stilleben zur Herrſchaft über die neue Formdarſtellung, aber noch war die ſchwierigſte Erſcheinung des Formproblems, der menſchliche Körper mit ſeiner endloſen Rhapſodie von Rundungen, nicht bewältigt. Mit der ſtofflichen Eigenart dieſes ſchönſten aller Gegenſtände hat Putz ſelbſt dann noch gerungen, als ihm das Stillebenhafte in dieſer Richtung längſt keine Probleme mehr bot. Zwei, drei Jahre erſt mögen es her ſein, daß Putz auch für den Akt diejenige Reife der Formenbehandlung errungen hat, auf die ſeine hochſinnige maleriſche Weltanſchauung inſtinktiv hindrängte. Herb und kräftig entfaltet er jetzt auch die zarteſten Rundungen des weiblichen Körpers. Der Mut und die Sicherheit, mit der er die Dialektik der Form handhabt, machen ihn allein ſchon ſeines Rufes wert, auch wenn er nicht der glänzende Koloriſt wäre, der er iſt.

Dialektik der Form — das iſt der Begriff, von dem man ausgehen muß, um Putzens Formdarſtellung in ihrer Notwendigkeit zu verſtehen.

Überall in der Welt findet der Künſtler geſchloſſene Syntheſen vor. Dem Dichter begegnen ſie als land-

ſchaftliche Stimmung oder als die Vieldeutigkeit menſchlicher Charaktere oder ganz allgemein als das Erfülltſein aller Dinge mit ihrem Widerſpruch. Dem Maler begegnen ſie als unartikulierte farbige Übergänge und als ungebrochene Rundungen der Form.

Dieſe Syntheſen ſtrebt der Künſtler darzuſtellen, und das erſte, was er dabei erfährt, iſt die Notwendigkeit, die Syntheſe zu zerlegen. Der Menſch kann eine Syntheſe nur ſo darſtellen, daß er ſie auflöſt und ihre einzelnen Elemente unter ein ordnendes Prinzip ſtellt, das ſie wieder bindet. Das iſt das Geheimnis der ganzen modernen Formbehandlung, wie ſie ſeit Leibl, Trübner, Schuch, ſeit Manet, Cézanne und anderen die ganze maleriſche Welt beherrſcht. Allen dieſen Künſtlern hat man die Breite ihres Striches und ihre kühne Zerlegung der Rundung in Flächen zum Vorwurfe gemacht. Verſtünde die Welt mehr von den allerelementarſten Bedingungen des künſtleriſchen Schaffens, dann wären dieſe Vorwürfe unmöglich geweſen.

So ſieht man auch Putz die Rundungen immer kräftiger, immer entſchiedener zerlegen. Immer

kantiger werden die Konturen ſeiner Teetaſſen, ſeiner Baumblätter, ſeiner runden Tiſche, ſeiner Mädchenſchultern; immer mehr ſtrebt er von der wörtlichen Nachbildung der Formen fort zu einer im eigentlichen Sinne ſchöpferiſchen Herausbildung derſelben. Wenn er einen Akt in eine Unzahl verſchiedener, gegen einander geneigter Flächen auflöſt, ſo tut er genau dasſelbe, was die Mathematik tut, wenn ſie den Kreis als ein Polygon mit unendlich vielen Seiten berechnet. Darin liegt die philoſophiſche, die metaphyſiſche Rechtfertigung ſeiner Formbehandlung, die ich allen denen zu bedenken gebe, die ſich an ſeinen heiteren Farben erbauen, aber ſeine kantige, differenzierte Form ablehnen.

Jenes ordnende Prinzip aber, das die aufgeteilte Syntheſe wieder bindet, iſt in dem menſchlichen Auge gegeben. Es hat ſeine Luſt daran, aus dem Zerbrochenen wieder eine Einheit zu machen; es dichtet aus den entrenkten Gliedern mit aller Inbrunſt der Phantaſie wieder den lebendigen Organismus zuſammen. Es macht die alte griechiſche Fabel von dem geſchlachteten und wieder belebten Pelops zu einer buchſtäblichen Wahrheit.

Putzens Formbehandlung ist nicht seine eigene Schöpfung, aber er hat sie neu in sich erlebt, gerade so wie Walter Püttner, sein Schollengenosse*); mit ihm gemeinsam setzt er heute die gute Münchener Tradition der Leibl, Trübner und so weiter, besser und klarer fort als viele von denen, die in ihrer Jugend diese Traditon selbst aufbauen halfen.

Seine Lehrer haben ihm jedenfalls bei dieser Entwickelung nicht wesentlich voranhelfen können. Man kann von Putz vielleicht sagen, daß er trotz seiner Lehrer der Maler wurde, der er ist. Bei zahlreichen Künstlern erklären die Namen der Lehrer wenigstens einige Punkte in ihrem Schaffen. Bei Putz, wie er heute ist, trifft dies nicht zu. Er hat selbständig die Anregungen zu finden gewußt, deren er bedurfte. Manet und Trübner hat er sich angesehen, als es sich ihm um die Eroberung einer malerischen

*) Es mag hier als Anmerkung ein Ausspruch des Malers angefügt werden, der charakteristisch ist und wichtig zum Verständnis Putzschen Schaffens. Er spricht über die „Scholle“: ... „Ja, schaut's uns nur an — und wenn Ihr gar nix Besonderes an uns zu sehen glaubt, wir sind halt doch diejenigen, die sich bemüht und gerackert haben, das „Plakat“ zur Kunst zu erheben“ ... „ob's uns gelungen ist ...?“

Form handelte. Und heute, da er um Bereicherung ſeiner maleriſchen Dialektik, um porträtiſtiſche Haltung und um den Bildcharakter des Gemäldes ringt, iſt es Holbein, iſt es Rembrandt, bei denen er Orientierungspunkte ſucht.

Es gibt einen ſehr heftigen, unnachſichtigen Kritiker des Putzſchen Kunſtſchaffens; er lebt in München und iſt in dieſer Stadt derjenige, der ſeine Unzufriedenheit mit Putzens Bildern am häufigſten und entſchiedenſten ausſpricht. Dieſer Kritiker heißt Leo Putz.

Von ihm hörte ich einmal: In meinem Leben habe ich noch kein richtiges Bild gemalt!

Das trifft natürlich nicht zu, aber es kennzeichnet vielleicht die Richtung, in der dieſer bis zum Äußerſten entwickelte Künſtler weiter voranſchreiten wird. Werke wie der wundervolle „Schlafende Akt“ oder „Im Atelier“ haben durchaus bildmäßige Haltung, haben diejenige Steigerung ins Architektoniſche und Monumentale, die ein Gemälde zum Bilde macht. In zahlreichen anderen Werken des Künſtlers tritt dieſer organiſche Bildcharakter etwas zurück, dem Zuge der Zeit folgend, die den Sinn für den Sonderwert „Bild“

im allgemeinen eingebüßt hat. Daß Putz dieſe Anforderung überhaupt an ſich ſtellt, kann ihn nur ehren und verrät einen Ernſt des künſtleriſchen Strebens, wie ihn wenige beſitzen. Neuere Porträts von ſeiner Hand verraten in der Tat ſchon einen neuen Zug. Sie ſind in pſychologiſcher Hinſicht ſtärker pointiert — und laſſen den ſtillebenhaften Einſchlag, den Putzens Kunſt wie diejenige Wilhelm Trübners aufweiſt, mehr zurücktreten. Ich glaube nach allen dieſen Anzeichen, daß ſich Putzens kraftvoll-ſinnliche Kunſt in der Richtung einer entſchiedeneren Geiſtigkeit entwickeln wird, ohne je die nahrhafte Berührung mit der Mutter Erde zu verlieren. Denn Bild und Bildnis ſind ebenſoſehr geiſtige als maleriſche Werte.

Dem Künſtler ſelbſt liegen mehr als je ſeine Märchen am Herzen, die geliebten Märchen, die ihm aus der Kindheit mit ſehnſüchtigen Augen nachblicken, denen zuliebe er ſich immer wieder als Illuſtrator betätigt hat. Es iſt der Dichter in ihm, der ſich in Märchenbildern und -zeichnungen auslebt, der Dichter, von dem ich oben geſagt habe, daß er ſogar in ſeinen bravſten Wirklichkeitsſchilderungen zum Vorſchein kommt. Dieſer Dichter Putz ſingt manchmal

ein ſchwermütig ſüßes Dämmerungsbild wie im „Fliegenden Koffer“, aber noch lieber hat er die leichteren Rhythmen der Lebensfreude, des Tanzes und der gutmütigen, eleganten Ironie, wie ſie ſich ſo ſuggeſtiv durch ſeine Biedermeier- und Rokokozeichnungen ziehen. Dieſe entzückenden, kapriziöſen Schöpfungen ſind es, denen zuliebe ihn einer ſeiner eifrigſten Förderer und Parteigänger, Dr. Georg Biermann, den modernen Watteau genannt hat. Ein glücklicheres Zeitalter ſcheint in ihnen wieder heraufzukommen, nicht in der Weiſe ſentimentaler Einfühlung, ſondern als taufriſche Gegenwart, als junges Erlebnis. Wenngleich ich den Maler Putz entſchieden über den Illuſtrator ſtelle, ſpiegeln doch auch dieſe Schöpfungen in ihrer Weiſe die glückliche Stimmung ſeines Weſens wieder.

Glücklich! Man muß ihn ſo nennen, dieſes Kind eines glücklichen, ſüdlichen Landes, dieſes Sonntagskind, dem der ſchwere Wurf gelungen, Talent und Erfolg ſchon ſo frühe zu vereinigen.

Das Glück einer ſchönen, reichen und freien Kindheit fiel ihm zu und das Glück, gute, tüchtige Sinne zu haben, in denen ſich die Welt lebensvoll und

leuchtend malt, ſo wie ſie der Schöpfer wahrſcheinlich ſah, als er ſprach: ſie iſt ſehr gut.

Das Glück des Schaffens wurde ihm zuteil, dieſes neidenswerteſte Gut, das dem Menſchen in den Schoß fallen kann; nach Hunderten zählen die Werke ſeiner Hand, nach Schätzung ſeiner Freunde iſt das halbe Tauſend ſchon überſchritten.

Und die Liebe kam zu ihm in allen ihren zahlreichen Geſtalten, denn Putz zählt — den Kennern ſeiner Werke braucht man's kaum mehr zu ſagen — zu jenen ſeltenen Menſchen, die aus jedem ſo viel Liebe herauszwingen, als er nur herzugeben vermag.

Man macht ſich von Putz, dem Maler ſo vieler bekleideter und unbekleideter Frauen, freilich ein ganz falſches Bild, wenn man ihn für einen geübten und bewußten Amant hält. Nie hätte er, wenn er das wäre, dieſe ſo unbefangene, faſt kindliche Freude am nackten weiblichen Körper aufbringen können, von der alle ſeine Bilder Zeugnis geben. Selbſtverſtändlich ſteht hier eine lebensfrohe Sinnlichkeit im Hintergrunde, aber das iſt eine wahrhaft paradieſiſche Erotik, eine Sinnlichkeit vor dem Sündenfall, wie ſie eben für jeden vollen, reinen Menſchen natürlich iſt.

Ich bin kein Freund von Paradoxen, auch von rein Dialektiſchen nicht. Ich meine es ganz buchſtäblich, wenn ich ſage, daß es im ganzen Bereich der Kunſt nichts Unſchuldigeres gibt als jene lebensgroße Aktſchilderung, die im Jahre 1908 auf höhere Anregung hin aus dem Glaspalaſte weichen mußte. Dem Künſtler hat das in keiner Weiſe geſchadet, aber das Faktum wirft ein Licht auf die mikrozephale Ratloſigkeit, die heute noch in Deutſchland gegenüber dem Probleme Kunſt und Sittlichkeit herrſcht. Ich denke, wenn das „ſittliche Gefühl“ ſo bäuriſch, ſo pöbelhaft reagiert, dann braucht ſich niemand zu wundern, daß Künſtler und Künſtlergenoſſen für keine Form der geſetzlichen Totenbekämpfung zu haben ſind. Unfehlbar würde ſie zunächſt die Kunſt anfallen und alle die honigſüßen kunſtloſen Pikanterien verſchonen, die die Auslagen der Schaufenſter füllen.

So wie ſich Putzens Verhältnis zum Weibe in ſeinen Schöpfungen malt, iſt es reine, zartfühlende Adoration, frei von jeder Dumpfheit, frei von Scham oder voller Scham, wie man will. Es iſt durchaus ritterlich und nobel geartet, es liegt tief darin die

Anſchauung, daß das Weib eine feine, zarte, unbegreifliche Blume iſt, der man danken muß, nur weil ſie exiſtiert und duftet. Dieſe Anſchauung liegt ſelbſt den Bildern zugrunde, die ſehr derbe, dralle Münchener Mägdlein ſchildern, die mit roſigen Rubens-Buſen und wahrhaft holländiſchen Hüftenformen prunken. Auch ſie ſind frei von jedem Zynismus, und wer auch nur ein genie-Beriſches Zungenſchnalzen darin ſucht, tut vergebliche Arbeit. Sorgſam und ſachlich geht auch hier der Pinſel ſeinen Problemen nach und hebt den Gegenſtand in jene artiſtiſche Region, die dem Gegenſatze und dem Kampfe der Geſchlechter entrückt iſt.

* * *

Ich habe bisher nur ganz wenige Daten aus Putzens Leben gegeben, lediglich deshalb, weil das rein Biographiſche nur in einem loſen Zuſammenhange mit ſeinem Schaffen ſteht. Hat man von Putz geſagt, daß er Tiroler iſt, daß frühe ſchon Muſik und Märchendichtung auf ihn einwirkten, daß er ſich an Manet begeiſtert hat und daß er Mitglied der Scholle iſt, dann ſind ſo ziemlich alle biographiſchen Komponen-

ten ſeiner Kunſt beiſammen. Alle übrigen Daten, daß er am 18. Juni 1869 geboren, daß ſein erſter Zeichenlehrer ſein Stiefbruder Profeſſor Pötzelberger war, daß er ſodann bei Hackl, Bouguereau, Conſtant und Höcker ſtudiert hat — alle dieſe Daten beſitzen nur untergeordnete Bedeutung.

Nur eines davon, das übrigens auch ſchon flüchtig erwähnt wurde, ſpielt noch eine wichtigere Rolle. Ich meine die erſte große Kollektivausſtellung des Künſtlers im Jahre 1906.

Freilich ſtand er damals ſchon ſeit zehn Jahren als gerngeſehener Gaſt der Sezeſſion und des Glaspalaſtes und als Schöpfer ſo vieler reizender Blätter der „Jugend“ im öffentlichen Leben. Freilich hingen damals ſchon ſein berühmtes „Picknick“ und ein Aktbildnis in der Münchener Pinakothek; eine Berliner Privatgalerie hatte das große Gemälde „Hinter den Kuliſſen“, und in Nürnberg das Hiſtoriſche Muſeum den „Akt in Sonne“ erworben.

Und trotzdem muß man ſagen, daß 1906 das Geburtsjahr von Putzens Ruhm iſt. Im Jahre vorher hatte München die Gründung ſeines feinſten und beſten Kunſtſalons erlebt, die Gründung der Modernen

Kunſthandlung, die der ehemalige Opernſänger und Theaterdirektor Franz Joſeph Brakl ins Leben rief. Ich wiederhole, was ich damals ausſprechen durfte: Verſtändnis wahrer Kunſt iſt auch unter deutſchen Kunſthändlern nicht ſelten, aber ſelten iſt der Mut, dem Käufer nur Gutes zu bieten, dieſes Verſtändnis tatſächlich zur Baſis des Geſchäftlichen zu machen.

Dieſen Mut hat Brakl beſeſſen. Er hat es gewagt, nur mit künſtleriſch einwandfreien Leiſtungen zu arbeiten, und ſeine erſte Tat war ein reſolutes Eintreten für die Scholle und beſonders für Leo Putz.

Die erwähnte Kollektivausſtellung umfaßte mehr als ſechzig Werke und ward in München allgemein als Kunſtereignis erſten Ranges empfunden und begrüßt. Sie nötigte durch die Gewalt ihrer Quantität und Qualität jeden Intereſſenten, ſich mit dem Maler Putz endgültig auseinanderzuſetzen. Der Erfolg beſtand darin, daß der Name Putz mit einem Schlage den hohen Kurswert errang, den er heute beſitzt. Dieſe Ausſtellung erſt machte den ſcheuen Fremdling, den Erfolg, zu einem ſtändigen Gaſte in des Künſtlers Werkſtatt. Ein äußerliches Faktum, höre ich ſagen. Nein, ein wichtiges Ereignis, antworte ich. Der

Erfolg bildet einen Antrieb ohnegleichen; er hat zur enormen Steigerung der Putzſchen Produktion Weſentliches beigetragen, und er hat ſicherlich Putzens Formbehandlung ſchneller reifen laſſen, als es ſonſt der Fall geweſen wäre. Gerade eine Begabung wie die ſeinige, die an einen weichen, ſelbſtkritiſchen Menſchen gebunden iſt, bedarf des Antriebes, wie ihn der Sonnenſchein des Erfolges bietet, in hohem Maße. Gegenkräfte hat er genug in ſich, um der depravierenden Einwirkung des Erfolges zu widerſtehen. Er wird dieſer Gegenkräfte bedürfen, auch um den ſtagnierenden Einflüſſen des Münchener Milieus zu entgehen.

So ſteht er da als einer von den Werdenden und Jungen, denen die Zukunft gehören muß. Wer eine Liſte des jungen Deutſchland ſchreiben wollte, müßte in der Rubrik, die den Führern der neuen Kunſtbewegung gilt, den Namen unſeres Meiſters obenan notieren. Freilich ſtehen wir bei ihm nur einer Entwicklung gegenüber, die noch lange nicht abgeſchloſſen iſt. Aber es gibt kaum einen zweiten Maler in unſerem Vaterlande, der in ſo kurzer Zeit gleich rapide vorwärts gekommen wäre wie Leo Putz. Daß

er unſerer Zeit neue Werte gefunden hat, daß er unſerem Auge rein maleriſch neue künſtleriſche Genüſſe und Schönheiten entdeckte, bleibt ſein vornehmſtes Verdienſt. Das ſtellt ihn allein in die Reihe der Führer, denen wir den Fortſchritt danken müſſen. Das rechtfertigt letzten Endes auch die verlegeriſche Idee dieſer Publikation, gegen die ſich der Künſtler mehr als nötig geſträubt, die ihm noch nicht einmal auf der Höhe ſeines Lebens ein Denkmal ſetzen will, nicht als Spekulation auf die Abnehmer und den großen Kreis ſeiner Verehrer, ſondern als ein Dokument modernen deutſchen Kunſtſchaffens. Wir ſind wahrlich lange genug in knechtiſcher Abhängigkeit vom Auslande dahergeſchritten und haben uns viel zu ſpät erſt an den Reichtum der jungen Scholle, auf der die Beſten unter den Modernen geſät und geerntet (ein Leibl, ein Wilhelm von Diez mit der ſtarken Schar ſeiner Schüler), erinnert. Das mag von nun an anders werden. Denn heute ſind wir wieder ſtark geworden und verfügen gottlob über Männer, die unſere Blicke von fremden Landen zurück zur eigenen Heimat lenken können. Leo Putz iſt einer von ihnen, und einer der Vornehmſten dar-

unter! Das beizeiten zu erkennen, iſt die erſte Aufgabe jedes wahren deutſchen Kunſtfreundes, und eine Monographie über einen der Auserleſenen unter den Werdenden gilt darum weniger dieſer einzelnen Perſönlichkeit als dem geſamten deutſchen Kunſtſchaffen in der Gegenwart überhaupt.

So hat auch mich bei dieſem Bemühen, eine charaktervolle, hochbegabte Künſtlernatur mit Worten zu zeichnen, nicht die Abſicht geleitet, den Künſtler vor ſich ſelbſt und anderen feſtzulegen. Ganz das Gegenteil: Meine Liebe gilt nicht nur den feſten Werten, die in Putzens Schaffen bisher Geſtalt gewonnen haben, ſondern auch den vorantreibenden Kräften, die in ihm wirkſam ſind. Mit Abſicht habe ich deshalb hier die unveränderlichen Qualitäten ſeines Schaffens in den Vordergrund treten laſſen. Die Erſcheinungsformen ſeines Temperamentes, das Detail ſeines künſtleriſchen Ausdrucks wird ſich wandeln müſſen. Ein gut Stück Arbeit hat er mit ſeinen vierzig Jahren ſchon vor ſich gebracht, aber zum Zurückblicken iſt noch keine Zeit. Leben liegt noch vor ihm, das gelebt ſein will und in tüchtig voranſchreitendem Schaffen ſeinen Ausdruck erfahren muß.

VERZEICHNIS DER WERKE DES KÜNSTLERS*)

Die in dieſer Monographie reproduzierten Bilder ſind durch einen Stern gekennzeichnet.

Es ſind vorhanden:

Studienmappen und Skizzenbücher mit Hunderten von landſchaftlichen und figürlichen Zeichnungen aus den Lehrjahren 1886—1888, welche Leo Putz bei ſeinem Stiefbruder Robert Pötzelberger (der jetzt als Profeſſor in Stuttgart wirkt) verbrachte.

1889/90 zahlreiche graphiſche Arbeiten, auch Ölſtudien und Bilder aus der Klaſſe bei Profeſſor Hackl, Königliche Akademie, München.

1891 eine große Anzahl Ölſtudien aus der Pariſer Studienzeit (Akademie Julian) unter Profeſſor Bouguereau und Benjamin Conſtant.

1892 Porträt des Vaters Franz Putz, Altbürgermeiſters von Meran*.

1893/94 weitere Mappen mit Zeichnungen, ebenſo Ölgemälde und Studien aus der Schulzeit bei Profeſſor Paul Höcker.

---

*) Eine lückenloſe chronologiſche Aufſtellung über das geſamte Oeuvre eines Meiſters zu geben, der, die Studienzeit mit eingerechnet, ſeit zweiundzwanzig Jahren ſchafft, iſt nicht möglich. Um jedoch den zahlreichen Freunden, welche die künſtleriſche Tätigkeit dieſes deutſchen Meiſters der Gegenwart mit Intereſſe verfolgen, und beſonders, um für ſpätere Zeit ein halbwegs zuverläßliches ſtatiſtiſches Material zu bieten, wurde mit großer Mühe an Hand der Dokumente dieſe Liſte aufgeſtellt, die nur als Vorſtufe zu einem vollkommenen Oeuvrekatalog angeſehen werden darf.

1895 zeigt der Münchner Sezeſſionskatalog die erſten drei öffentlich ausgeſtellten Werke von Leo Putz, und zwar „Porträt der Frau Auchentaler“, eine „Landſchaft“ und ein Gemälde „Allerſeelen“.

1896 „Vanitas“* (Ausſtellung der Münchner Sezeſſion).

1897 „Vom Tode zum Leben“ (Ausſtellung der Münchner Sezeſſion).

Zu den beiden letztgenannten Werken ſind zahlloſe Studien entſtanden. Die Mehrzahl davon in Privatbeſitz.

Triptychon „Der geſtiefelte Kater“* (1. Faſſung).

1898 „Friedliche Tage“. Ein großes Gemälde, das vom ungariſchen Nationalmuſeum in Budapeſt angekauft wurde.

„Schloß Planta“* — „Meraner Saltner“ — „Burggeſpenſt“ — „Wärwolf“ — „Windſtoß“ — „Spaziergang“*.

1899 Zahlreiche Studien aus Dachau, darunter das bemerkenswerte Gemälde „Kaſtanienbäume“ (noch im Beſitz des Künſtlers) und „Die ſchwarze Jacke“ (Privatbeſitz in Dresden).

Die Märchenbilder „Schneewittchen“* — „Die böſe Stiefmutter“ — „Die 12 Brüder“ — „Rapunzele“*, von dem drei Faſſungen exiſtieren. Die erſte kaufte der Bruder des Künſtlers, Dr. Otto Putz, die zweite ein Münchner Privatſammler, die dritte (ausgeſtellt in der Münchner Sezeſſion) die Galerie Toelle in Barmen.

1900 „Herbſtſturm“* in drei Faſſungen. Die erſte, in ſehr großem Format bei Herrn Hofbuchhändler Kerber in Salzburg, die zweite bei Fräulein L. in München und die

dritte, neueſte Form, vornehmlich in der Technik hervorragend, im Beſitz des Herrn Dr. Georg Hirth, München.

1900 „Porträt Frl. Luberich“*.

1901 „Der Moorgeiſt“. Eine neue Faſſung ſoll 1909 auf der „Internationalen“ im Glaspalaſt, München, ausgeſtellt werden.

„Porträt des Landgerichtsrat H.“

„Scherzo“ und zahlreiche Schöpfungen für die „Jugend“.

1902 „Hanneles Himmelfahrt“* – „Rokoko“ – „Nekkerei“ – „Der weiße Pfau“* – „Friedhof in Meran“* – „Der fliegende Koffer“ – Zahlreiche Aktſtudien* – „Begegnung“ – „Schleißheim“ – „Akt in Birken“ – „Bei der Toilette“ – „Seeon“ (Muſeum in Leipzig).

1903 „In der Laube“ – „Tauſend und eine Nacht“* – „Modell am Teetiſch“* – „Sommers Luſt und Freude“* – „Die Perle“*, erſte Faſſung im Beſitz der Galerie Flersheim in Frankfurt a. M. Die zweite Faſſung wurde von der „Sezeſſion“ in Wien an einen Privatmann verkauft, dritte Faſſung bei Frl. Z. in Dresden.

1904 „Bildnis“* (Mädchen in Schwarz vor einem Hauſe ſtehend). Die erſte Faſſung wurde 1908 bei der großen Ausſtellung zu Dresden für die dortige Königliche Galerie erworben. Die zweite Faſſung, nur wenig verändert, kaufte 1907 die neue Königliche Pinakothek in München. Eine dritte im Beſitz des Herrn Friedrich Lauer in München.

1904 „Im Atelier"*. Das Bild zeigte urſprünglich neben dem exzellent gemalten Akt in der oberen rechten Ecke ein männliches Porträt des Maler-Kollegen Reinhold Max Eichler, welches in der Umarbeitung weggenommen und durch ein reiches Roſenbukett erſetzt wurde.

„Porträt des Herrn M. L. Adler"*.

Zugleich entſtanden im Sommer dieſes Jahres eine große Zahl farbiger Porträtſtudien, die ſich zum weitaus größten Teil noch im Beſitz des Künſtlers befinden.

„Picknick". Angekauft von der Neuen Kgl. Pinakothek in München.

1905 „Sitzender Akt"*. Angekauft von der Neuen Kgl. Pinakothek in München.

„Hinter den Kuliſſen"*. Im Beſitz einer Berliner Privatgalerie.

„Schneckenkampf"*. Beſitzer Herr Profeſſor Emanuel Seidl, München.

Im gleichen Jahre entſtanden „Zaubergarten"* — „Akt in Grau"* — „Bacchanal"*, Galerie T. in Baſel.

1906 „Biedermeierzeit" — „Schlafender Akt"* — „Spätſommer"* — „Melancholie"* — „Rückenakt"* (mit grünem Korſett) — „Teekannenſtilleben"* — „Halbaktſtudie"* — „Liegender Akt in Sonne"* — „Mutterglück"* — Die „Nickel-Kaffeemaſchine" — „Bildnis in Grau"* — „Frühſtück im Garten"*.

Außerdem entſtanden in dieſer ſchaffensfrohen Zeit des Meiſters eine Anzahl weit ausgeführter Studien und das

große „Porträt Frl. B.“*, welches im Jahre 1906 eine Hauptwand der „Scholle“ im Glaspalaſt ſchmückte, ſowie ein „Freilichtporträt der Frau Profeſſor Braus“, Heidelberg.

1907 „Hochſommer“* – „Das graue Kleid“* – „Vor dem Spiegel“* – „Sommerſchwüle“ – „Liegender Freilichtakt“* – „Porträt Dr. Otto Putz“* – „Kampenwand-Chiemſee“* – „Japaniſches Stilleben“* – „Porträt Friedrich Lauer“ – „Porträtſtudie Frau Baronin von S.“ – „Roſen im gelben Krug“ – „Blond und Braun“* – „Morgenſonne“* – „Vroni“ – „Luiſe“* – „Knieender Amor im Kelchglas“.

1908 „Dame in Blau“*. In vier verſchiedenen und ſorgfältig ausgeführten Faſſungen.

„Stille Zeit“ – „Herbſt“ – „Weiße Puppe“ – „Selbſtbildnis“* – „Porträt Frau Dr. Remer“ – „Porträt Frau G.“* – „Schlafendes Mädchen“.

Fünf, je 4 qm große dekorative Gemälde für das Münchner Künſtlerfeſt des „Neuen Verein“*.

„Lachendes Mädchen“* – der große ſitzende Akt „Auf dem Sofa“* (für die Ausſtellung New York 1908/09), drei lebensgroße Akte, wovon der eine für die Internationale Ausſtellung im Glaspalaſt 1909, der zweite für die Frühjahrsausſtellung der Sezeſſion 1909 und der dritte für die erſte Leo Putz-Ausſtellung in Paris 1909 beſtimmt iſt.

VERZEICHNIS DER TAFELN

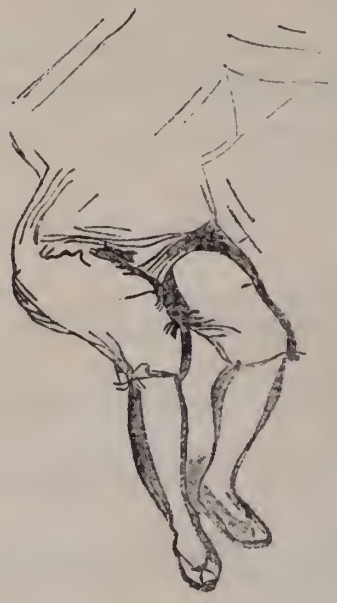
1. Aus einer Schulmappe (1892).
2. Studie (1902).
3. Studie (Rötel) (1902).
4. Aus einem Skizzenbuche (1894).
5. Studienmappe (1894).
6. Aus dem Skizzenbuch (1894).
7. Vanitas (1896). Zweites Ausſtellungsjahr „Sezeſſion". Im Beſitz der Modernen Kunſthandlung, München.
8. Friedhof in Schönna (1897). Farbige Zeichnung.
9. Schloß Planta (1898). Zeichnung.
10. Der geſtiefelte Kater (1898). Privatbeſitz, München.
11. Bildnis des Altbürgermeiſters Franz Putz (1892). Familienbeſitz, Meran.
12. Rapunzele (1901). Galerie Tölle, Barmen.
13. Entwurf (1902).
14. Porträt Fräulein L. (1900).
15. Auf dem Sofa (1908).
16. Scherzo (1902). Im Beſitz der Frau G., Köln.
17. Hanneles Himmelfahrt (1902). Beſitz der Jugend.
18. Die Perle (1902). Privatſammlung Frl. Z., Dresden.
19. Tauſend und eine Nacht (1903). Beſitz des Künſtlers.
20. Modell am Teetiſch (1903). Privatgalerie Geldner in B.
21. Porträt M. L. Adler (1903). Im Beſitz der Familie Adler.
22. Farbige Studie (1904).
23. Sommers Lust und Freude (1904). Im Beſitz der Frau Thereſe Schloß, Wien.
24. Picknick (1904). Das erſte für die Neue Kgl. Pinakothek München angekaufte Leo Putz-Werk.

25. Meißner Porzellan (1904). Privatbeſitz Dr. Plaut, München.
26. Aktſtudie (1904). Beſitz des Künſtlers.
27. Im Atelier. Im Beſitz des Herrn Dr. R. in München.
28. Sitzender Akt (1904). Das zweite von der Kgl. Pinakothek in München erworbene Leo Putz-Werk.
29. Bacchanal (1905). Privatgalerie T. in Baſel.
30. Schneckenkampf (1905). Im Beſitz des Herrn Prof. Em. von Seidl,
31. Mutterglück (1906). Privatſammlung B.-R. in Winterthur.
32. Bildnis (1904). Dieſe erſte Faſſung iſt in der Dresdner Galerie, die zweite (1907) in der Kgl. Pinakothek, München.
33. Herbſtſturm (1900). Im Beſitz des Herrn Dr. Georg Hirth, München.
34. Studie zu „Hinter den Kuliſſen".
35. Hinter den Kuliſſen (1905). Sammlung Guthmann, Berlin.
36. Akt in Grau (1905). Im Beſitz des Herrn Dr. Eißler, Wien.
37. Teekannenſtilleben (1906). Privatbeſitz, Aachen.
38. Die Nickelmaſchine (1906). Im Beſitz der Modernen Kunſthandlung, München.
39. Hochſommer (1907). Galerie R. in New York.
40. Melancholie (1906). Im Beſitz der Frau Dr. R., Nymphenburg.
41. Spätſommer (1906). Galerie Brown, Baden.
42. Zaubergarten (1906). Im Beſitz von Dr. Schuler, Zürich.
43. Aus der Biedermeierzeit (1906). Privatſammlung, Elberfeld.
44. Halbaktſtudie (1906).
45. Rückenakt (1906). Privatgalerie O. S. in Dresden.
46. Liegender Akt in Sonne (1906). Privatſammlung Kowarzik, Frankfurt a. M.
47. Schlafender Akt (1906). Im Beſitz des Herrn Dr. Pagenſtecher.

48. Bildnis Frl. B. (1906). Privatbeſitz.
49. Sommerſchwüle (1907). Galerie Wrede, Steglitz.
50. Bildnis in Grau (1906). Privatbeſitz, München.
51. Kammerſänger Franz Joſeph Brakl (1907).
52. Herbſt (1908). Privatbeſitz, München.
53. Blond und Braun (1907). R.'s Privatſammlung in Chemnitz.
54. Kampenwand-Chiemſee (1907). Privatgalerie des Rittmeiſters Z.
55. Im Schatten (1907). Im Beſitz des Herrn Prof. Peterſen in Düſſeldorf.
56. Bildnis Dr. Otto Putz (1907).
57. Das graue Kleid (1907). Im Beſitz des Herrn Hofrat Koch in Darmſtadt.
58. Vor dem Spiegel (1907). Im Beſitz des Frl. Sch., München.
59. Künſtlerfeſt München (1907). Im Beſitz der Modernen Kunſthandlung, München.
60. Dasſelbe.
61. Dasſelbe.
62. Dasſelbe.
63. Fräulein B. (1907).
64. Frühſtück im Garten (1907). Im Beſitz des Herrn Adler, München.
65. Morgenſonne (1907). Im Beſitz der Modernen Kunſthandlung, München.
66. Zwei Modelle (1907). Privatbeſitz des Künſtlers.
67. Frau Guſti (1908).
68. Lachendes Mädchen (1908). Im Beſitz der Modernen Kunſthandlung, München.
69. Stehender Akt (1908). Im Beſitz des Herrn Dr. Georg Hirth, München.

70. Weiße Puppe (1908). Privatbeſitz T. in München.
71. Leo Putz, Selbſtbildnis (1908).
72. Japaniſches Stilleben (1907). Galerie R. in New York.
73. Frau G. (1908). Privatbeſitz Dr. E. in Griesheim.
74. Dame in Blau (1908). Im Beſitz des Künſtlers.
75. Stille Zeit (1908). Privatbeſitz, München.

Zu bemerken: Die Anordnung der Tafeln folgt möglichſt der chronologiſchen Entſtehung bis auf Nr. 15, der für Amerika beſtimmte Akt, der erſt im letzten Moment an Stelle eines früheren Werkes eingeſchoben werden konnte.



AUS EINER SCHULMAPPE (1892)

STUDIE (1902)

STUDIE (RÖTHEL) (1902)

AUS EINEM SKIZZENBUCHE (1894)

STUDIENMAPPE (1894)

AUS DEM SKIZZENBUCH

VANITAS (1896)

Zweites Ausstellungsjahr „Sezession"

Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München

FRIEDHOF IN SCHÖNNA (1897)

SCHLOSS PLANTA (1898)

DER GESTIEFELTE KATER (1898)

Privatbesitz, München

BILDNIS DES ALTBÜRGERMEISTERS FRANZ PUTZ (1892)

Familienbesitz Meran

„RAPUNZELE“ (1898)

Galerie Tölle, Barmen

STUDIE (1907)

Entwurf (1902)

PORTRAIT FRÄULEIN L..... (1900)

AUF DEM SOFA (1908)

Ausstellung New York 1908/09

SCHERZO (1901)

Im Besitze der Frau G., Köln

HANNELES HIMMELFAHRT (1902)

DIE PERLE (1904)

Privatsammlung Frl. Z., Dresden

TAUSEND UND EINE NACHT (1903)

Privatbesitz, München

MODELL AM TEETISCH (1903)

Privatgalerie Geldner in B.

PORTRAIT M. L. ADLER (1903)

Im Besitz der Familie Adler

FARBIGE STUDIE (1904)

SOMMERS LUST UND FREUDE (1904)

Im Besitz der Frau Therese Schloß, Wien

PICKNICK (1904)

Neue Kgl. Pinakothek, München

MEISSNER PORZELLAN (1904)

AKTSTUDIE (1904)

IM ATELIER

Im Besitz des Herrn Dr. [illegible]

SITZENDER AKT (1904)

Das erste von der Kgl. Pinakothek in München erworbene Leo Putz-Werk

BACCHANALE (1905)

Privatgalerie T. in Basel

SCHNECKENKAMPF (1905)

Im Besitz des Herrn Prof. Em. v. Seid

MUTTERGLÜCK (1900)

Kunstsammlung in Winterthur

BILDNIS (1904)

Zum ersten Male 1905 ausgestellt. Zweite Fassung 1907 ausgestellt. Die erste Fassung ist Eigentum der Kgl. Galerie in Dresden, die zweite ist im Besitze der Kgl. Neuen Pinakothek in München

HERBSTSTURM (1900)

Im Besitz des Herrn Dr. Gerrit Hirth, München

STUDIE ZU „HINTER DEN KULISSEN“

HINTER DEN KULISSEN (1905)

Staatsgalerie Stuttgart, Berlin

TEEKANNENSTILLEBEN (1908)

DIE NICKELMASCHINE (1906)

Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München

HOCHSOMMER (1907)

Galerie R. in New York

SPÄTSOMMER (1906)

Galerie Brown, Baden

ZAUBERGARTEN (1906)

Im Besitz von Dr. Schuler in Zürich

MELANCHOLIE (1906)

Im Besitz der Frau Dr. R. in Nassenburg

AUS DER BIEDERMEIERZEIT (1906)

Privatsammlung, Elberfeld

HALBAKTSTUDIE (1906)

RÜCKENAKT (1906)

Privatgalerie O. S. in Dresden

LIEGENDER AKT IN SONNE (1906)

Privatbesitz Kowarzik, Frankfurt a. M.

SCHLAFENDER AKT (1906)

Im Besitz des Herrn Dr. Pagenstecher

BILDNIS FRL. B. (1906)

Privatbesitz in Brandenburg

SOMMERSCHWÜLE (1907)

Mathilde Wrede Stegatz

BILDNIS IN GRAU (1906)

Pinakothek München

BLOND UND BRAUN (1907)

R. s Privatsammlung in Chemnitz

KAMPENWAND-CHIEMSEE (1907)

Privatgalerie des Rittmeisters Z.

KAMMERSÄNGER FRANZ JOSEF BRAKL (1907)

HERBST (1908)
Privatbesitz, München

IM SCHATTEN (1907)

Im Besitz des Herrn Prof. Petersen in Düsseldorf

BILDNIS DR. OTTO PUTZ (1907)

DAS GRAUE KLEID (1907)

Im Besitz des Herrn Hofrat Koch, Darmstadt

KÜNSTLERFEST MÜNCHEN (1907)

Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München

KÜNSTLERFEST MÜNCHEN (1907)

Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München

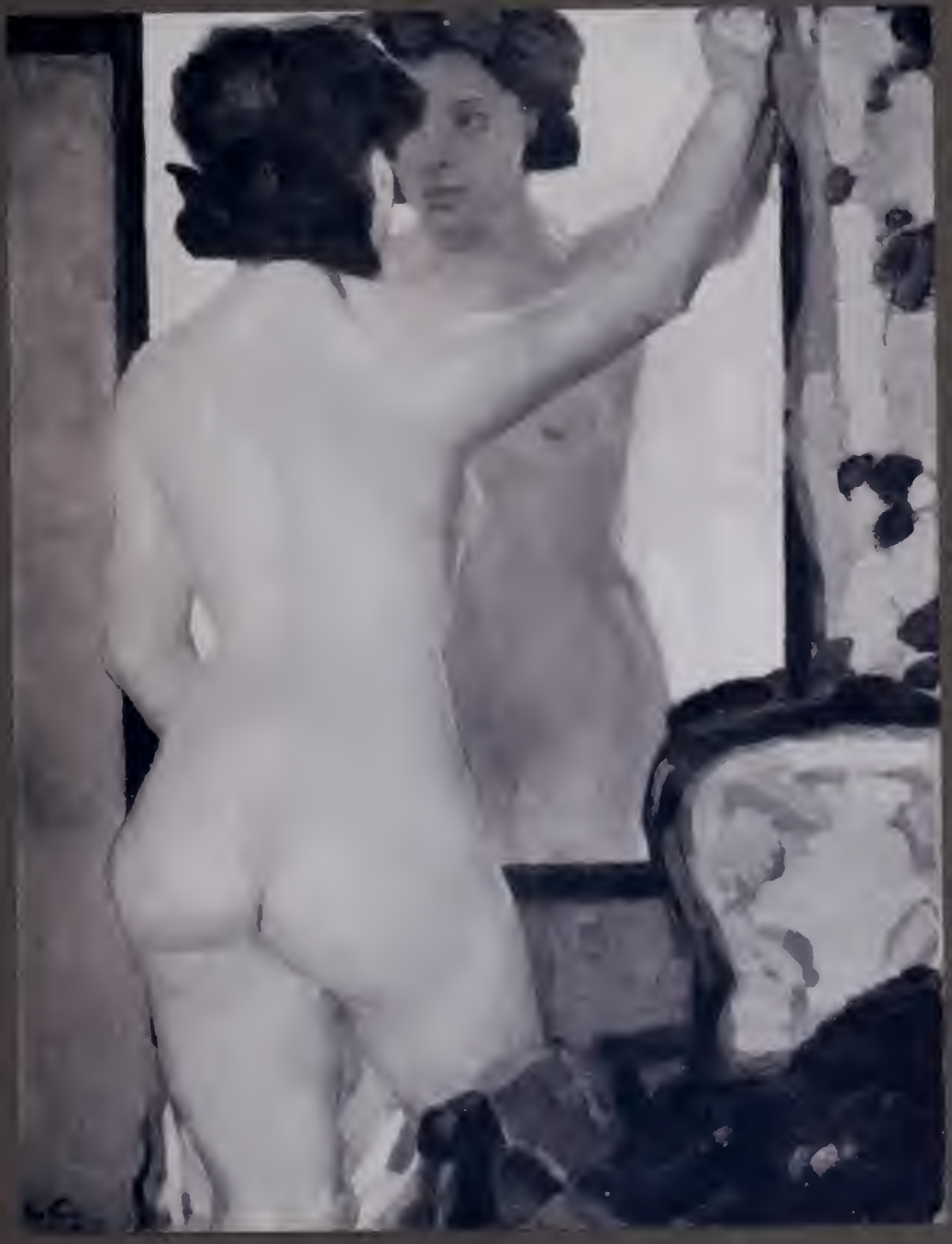
KÜNSTLERFEST MÜNCHEN (1907)

Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München

KÜNSTLERFEST MÜNCHEN (1907)

Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München

FRÄULEIN B. (1907)



VOR DEM SPIEGEL (1907)

Im Besitz des Frl. Sch., München

MORGENSONNE (1907)

Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München

JAPANISCHES STILLEBEN (1907)

Galerie [illegible]

ZWEI MODELLE (1907)

Privatbesitz, München

LACHENDES MÄDCHEN (1908)

Im Besitz der Modernen Kunsthandlung, München

STEHENDER AKT (19[illegible])

In Besitz des Herrn Dr. [illegible] Hirth, München

WEISSE PUPPE (1908)

Privatbesitz

LEO PUTZ, SELBSTBILDNIS (1908)

FRAU G. (1908)

DAME IN BLAU (1908)

Im Besitz des Herrn Justizrat R. in F.

STILLE ZEIT (1908)

Privatbesitz, München